

『サド侯爵夫人』における〈天皇〉の在り方
—〈ルネ夫人の選択〉の寓意的な意味を中心に—

高 好眞

The symbol of the Emperor in “Madame de Sade”
Focusing on the allegorical meaning of Mrs. Sade’s choice

Hogin Ko

Abstract

There are two reasons behind the motif of ‘Sade’s absence’ in Mishima’s “Madame de Sade”. The first one purely concerns the stage setting level – Sade virtually does not appear until the very end of the play; the second, and more allegorical one, is the ‘absence’ of Sade’s beautiful nature that he has been previously praised for by Renee. ‘Sade’s absence’ has taken over the theme of the absence of fatherlike figure which is an allegory of the Emperor.

‘Sade’s absence’ is a representation of the ‘absence of the Emperor’. Renee’s choice at the end of the play to leave Sade and enter a monastery is suggestive of Mishima’s own critical distance from the Emperor Showa. In other words, the author’s ‘judgment of value’ of the Emperor is found in Renee’s refusal to accept Sade’s transformation, who has eventually become a writer in the prison.

Renee’s mysterious choice is in fact a logical elucidation achieved by Renee’s ‘power of imagination’ and by her prettifying Sade with an ‘understanding and poetry’. The relation between Sade’s transformation from a subject of criticism to the one in position to criticize and Renee’s poetry as the only form of expression she possess, shows Mishima’s main subject of interest through Renee’s repudiation of her loyalty towards Sade.

The world which Sade confines in his literary work is a metaphor of Postwar Japan, and Sade’s act of creation in itself can be regarded as a ‘storyization’ process of Japan’s postwar history. In order to deny the Postwar history brought about by the Emperor’s ‘human declaration’, Mishima focuses on historical events such as the Pacific War and February 26 Incident in “Voice of Eirei”, “The Decline and Fall of The Suzaku”.



目次

1. 不在のサド—〈不在の天皇〉の寓意として
2. 「貞淑」の性格と「空想の力」にみるルネの変貌
3. 〈現実の超克〉としての〈ルネの否定〉
4. 〈天皇〉の在り方—神格天皇制への志向

1. 不在のサド—〈不在の天皇〉の寓意として

三島由紀夫の代表的な戯曲である『サド侯爵夫人』は、作品の批評として書かれた澁澤龍彦の「サド侯爵の真の顔」と共に掲載された(『文芸』1965・11)。河出書房からの刊行の際には、澁澤の作品批評が「序」として納められており、作者の「跋」が加えられている。作品の冒頭は、サドがマルセイユ娼家に4人の娼婦を集め虐待に近い乱交を実行したスキャンダル事件、いわゆる「マルセイユ事件」を、シミアヌ夫人とサン・フォン夫人がその顛末を語るところから始まり、劇の最後までサドは舞台に登場せず、6人の女性の語りによってその輪郭が描かれる。

サドに対する解釈は様々であるが、三島のサド理解は作品に「澁澤龍彦著『サド侯爵の生涯』に拠る」と明記されているように、澁澤の著作に基づいており、既存のサドのイメージと異質である¹。澁澤龍彦は、「サド侯爵の真の顔」で「残酷さとやさしさが交換可能なものであることを知っていた」サドを「イノサンス(無垢)の人」として眺めることが最も妥当であるとし、三島の戯曲にサドの「イノサンスの面が、あますところなく描かれている」と指摘している。『サド公爵夫人』でサドは残酷さと優しさを一身に孕んだ人物として表れている。例えば、「マルセイユ事件」の当日、乱交の後「子供のやうにけがれない深い眠りに沈」んだサドの様子が語られている。また、乱交を重ねていくサドが、死んだ実父の前で見せた嘆きは、彼の強力な反対者であるルネの母モントルイユ夫人にさえ、サドの「奥底の優しさ」を信じさせた。

作品発表の翌月に行われた「創作合評」(『群像』1965・12)では、「サディズム」の「美化」に対する

否定的な評価が与えられている²。勝本精一郎は、「サディズム」を背景とするため、それを舞台に出すことの難しさを認めながらも、「事件が全部背景の向う側で動いていて、舞台の上では噂話だけで終始し」て、「戯曲的な事件」というのは、ルネがサドとの面会を拒否する最後の場面で見られ、それで「幕がもつものかどうか」と、感想を述べている。大岡昇平は、それがサドを舞台に出すことの難しさの所以であって、作品は相当うまくできていると述べ、当初からサドが舞台に登場しない設定が話題になっていることが分かる。しかし、「サディズムの本当のいやらしさ、泥臭く血なまぐさいにおいがしてこな」という点、ルネの貞淑にみられる「サディズム」の「美化」は、平野兼を含め3人とも不満げに述べている。

サドを前面に出すには小説の方がより適切であろう。戯曲という性質上、空間的な制限によって、史実においてサドが孕んだ強烈なインパクトは低減され、サドが舞台に登場しない方向性を取るようになったことが考えられる。この狙いは「サド侯爵夫人」というタイトルにも工夫されている。三島は「サド侯爵夫人」の再演(『毎日新聞』(大阪)、夕刊、1966・7・1)で、「サド侯爵」といふ題だつたら、なんとなく陰惨で、おそろしくて、近づきにくい。侯爵夫人となると、そこに「サド」の名との面白い対照が生ずる』と、サド夫人が中心となる理由を述べている。舞台に姿を現さないサドは、舞台の上で6人の女性に共通の主題として語られる範囲内で、その存在の輪郭が顕現される。何より、三島が力点を置いている作品の動機は以下の通りである。

澁澤龍彦氏の「サド侯爵の生涯」を面白く読んで、私がもつとも作家的興味をそそられたのは、サド侯爵夫人があれほど貞節を貫き、獄中の良人に終始一貫尽くしてゐながら、なぜサドが、老年に及んではじめて自由の身になると、とたんに別れてしまふのか、といふ謎であつた。この芝居はこの謎から出発し、その謎の論理的解明を試みたものである。そこには人間性のもつとも不可解、

且つ、もつとも真実なものが宿つてゐる筈であり、私はすべてをその視点に置いて、そこからサドを眺めてみたかつた⁴。(傍点引用者)

三島は、19年間夫に貞節を尽くしてきたルネが夫との面会を拒否し、世を捨て修道院に入る展開を「謎」とし、その謎の「論理解明」を試みている。三島の関心はサドよりルネの貞淑の変貌にあって、「女性によるサド論」(「跋」)を書き上げたのである。6人の女性はそれぞれの立場からサドを語っていく訳だが、三島の解説によると「サド夫人は貞淑を、夫人の母親モントルイユ夫人は法・社会・道徳を、シミアーヌ夫人は神を、サン・フォン夫人は肉欲を、サド夫人の妹アンヌは女の無邪気さと無節操を、召使シャロットは民衆を代表して、これらが惑星の運行のやうに、交錯しつつ回転してゆかねばならぬ。」(「跋」)とした前提の上に劇が成り立っている。その「惑星」の中心にルネがいるのは言うまでもない。特に虚構的に仕組まれたシミアーヌ夫人(美德)とサン・フォン夫人(悪徳)は、ルネの中にある超越への願いを引き立てる役割を果たしている。

サドは舞台の上で語る6人の女性の認識を超えない範囲内でしか現れず、そのようなサド像は彼女らの自己表出に繋がる。例えば、サドの理解者としての輪郭が与えられたサン・フォン夫人は、第2幕で自ら進んで黒ミサの祭壇に使われ、自分の裸の上に夥しい仔羊の血が滴る瞬間、「火のやうな喜びが燃え立ち」、ついに「アルフォンスは私だつたのです」と告白する。ルネにしてみると、ルネの貞淑を疑う母が「お前の口を借りて、アルフォンスが喋つてゐるやうだ」と証明している通りである。貞淑な妻、ルネも夫との乱交に参加し、「貞淑の怪物」になってから「アルフォンスは、私だつたのです」と告白するにいたる。

三島は中村光夫との対談で『サド侯爵夫人』には「告白がない」という中村の指摘に、「サドが何だろうか」という問題は、ほくにとっては、おれは何だろうか」という問題とほとんど同じです。そういう意味であの芝居は告白だといえるかもしれない。(中略) そうでな

ければあんな芝居は書かないでしょう。』と答えている。中村の指摘は、私小説的な「告白」がされていないことを意図したものであろうが、三島の答えはサドに自己投影しているかのような意味に読み取られる。作品はサドを語る女性の科白のみで成り立っており、サドは舞台に登場しないため、この発言のみで三島が誰に自己投影しているのかは特定できない。この問題は、論者によって意見が分かれている。後述するように、この戯曲は作者の意図した論理的な性格によって、劇を牽引する二つの中心軸となるサドとルネが、それぞれ作者と繋がる面を持っている。「自己投影」と言っても、サド=作者、あるいはルネ=作者という単純な図式で収まらないのは、サドの変貌に対する〈ルネの否定〉に、1960年以降の三島作品を特徴づける、ザインとゾルレンに〈二分化した天皇〉⁶に対する作者の〈価値判断〉がされているためである。

サドが舞台に登場せずともっぱら周辺の人物によって語られるという設定自体は、〈不在の天皇〉の表象としてみることができる。〈不在の天皇〉の表象は、その前に書かれた『美しい星』(「新潮」1962・1～11)、『午後の曳航』(講談社、1963・9)、『絹と明察』(「群像」1964・1～10)、この三つの作品が孕んだ〈父〉的な存在の〈不在〉からなり、『サド侯爵夫人』において〈不在のサド〉に引き継がれている。『美しい星』『午後の曳航』は、〈家〉の中心的存在になれない父的な存在と対照的に、地上の中心となるものを浮かび上がらせる方向性をもつが、『絹と明察』はこの地上の中心となるもの、すなわち『美しい星』でいうと「円盤」(=天皇)のようなものは描かれず、勝利者の岡野の中に残る「自分が征服したものに忽ち擦り抜けられる」というような手ごたえが、現に〈父〉たる存在の〈不在〉をより鮮明に感じさせている。三島が「駒沢は天皇なんだよ」と発言したことを、村松剛が証言しているように、家族経営を行う駒沢は日本という〈家〉の父、つまり天皇のアレゴリーであり、紡績会社の職人たちは天皇の赤子として見ることができる。岡野の主導下に行われたストライキによって滅びてしまった駒沢は、日本という〈家〉の家長でなくなった

戦後の天皇の位相を窺わせている。このような描き方が、その後の三島の行動を予示していることは言うまでもない。三島の中で二分化した天皇は、ここまでの作品の中で混在する形で表れるが、岡野を襲った空白感が浮かび上がらせる〈父たる存在の不在〉は、前述のように『サド侯爵夫人』で天皇を寓意するサドが舞台に一切その姿を現さず、6人の女性によって語られる設定に表象されている。

ところで、『サド侯爵夫人』を特徴づける〈不在のサド〉は、空間的な設定のみならず、晩年のルネが称揚する美しいサドがもはやこの世に〈不在〉であるという、二重の意味を孕んでいる。後述するように、ルネが否定したのは老境に入った現在のサドであって、自分の貞淑の対象であるサドは思い出に留めておく。三島が執筆の動機として挙げるルネの「謎」めいた選択には、物書きになったサドの変貌が前提となっている。若いころのサドは三島のロマン的願望を代弁する美的な存在であるが、19年間監獄で過ごし現実に戻ってきたサドは、最後の場面で示されるように、もはや白い肌と金髪的美青年ではなく、衰えた老人の姿に変わっている。それはまさに三島の中で、ザインとしての天皇の位相を寓意していると同時に、ゾルレンとしての天皇が〈不在〉であるという現状をも表している。長年夫に貞淑を尽くしてきたルネが、衰えたサドを拒否し修道院に入るという展開に、現実の天皇にたいする三島の「離別の宣言」⁸、つまり希望の撤回を読み取ることも可能である。史実によるとサドには3人の子供がいるが、この戯曲ではサドの父親的な原理は払拭され、夫婦関係に限定されており、サドは妻のルネの否定の対象となっていく。この傾向は『朱雀家の滅亡』(「文芸」1967・10)に一層著しくみられる。作品の軸が親子の関係から夫婦や男女関係へと変動していくことに、別の主題への移行が示唆される。『朱雀家の滅亡』の経隆が、妻と戦死した息子の恋人に烈しく批判される展開は、本稿では立ち入らないが、戦死者に対する昭和天皇の戦争責任の問題が絡んでいる。

このように見てくると、サドの変貌の意味、また「ルネの否定」はこの作品の理解において重要であろ

う。前述した「ルネの否定」に込められる作者の「価値判断」とは、現実の天皇を否定することであるが、このような作品の位置づけがあってからこそ、次の作品の『英霊の声』(「文芸」1966・6)で天皇に裏切られた憂国志士が天皇に投げかける怨嗟が成り立つのである。この「ルネの否定」に妥当性を与えるべく、作品はサドが何ものであるかという問題の追求と並んで、ルネが牢から出て自由になったサドを拒否し、世を捨てる転換に焦点が与えられている。

戯曲家の別役実は「作者は、サド夫人の行為そのものに興味を抱いたのではなく、その行為の非論理性を論理的に構築し直す方法に興味を抱いているのである。戯曲は、サド夫人の行為の非論理的なるがゆえのリアリティを強調しているのではない。むしろ殆どリアリティを損うほど、夫人の行為を論理的なものに仕立てているのである。」⁹と述べ、そもそも作者がこの作品で試みた「論理的解明」を必要とした動機は見逃している。リアリティが損なわれるのは、ここまでの考察で触れたように、サド夫人の「謎」めいた行為が孕む〈寓意〉によってこの劇が全体的に組み立てられているためであろう。次章ではルネが貞淑を撤回する選択に至るまでの過程が、いかに〈論理的〉に構築されているのかに触れてみる。

2. 「貞淑」¹⁰の性格と「空想の力」にみるルネの変貌

第1・2幕では、サドが何物であるかという問題が周辺の人物によって語られる中で、ルネの貞淑の変化が焦点化されていく。

夫に尽くすルネの貞淑は「マルセイユ事件」から得られた「真相」の上に成り立っている。この事件が明かした「真相」とは、世間の目を代表する母からすると「鞭とボンボン」、または「不名誉と恥辱」、それだけのことであって、サドは「怪物」的な存在でしかあり得ない。一方、ルネにとってこの事件は、他人に分かってもらいにくい「名もつけやうのないもの」として彼女を圧倒した。ルネは、結婚後サドがみせてきた

「奇行」が意味のあるものになってき、「今までは記憶の中にばらばらに散らばつてゐたものが、たちまちみごとにつながつて、一連の頸飾りのやうにな」ったと語っている。

(前略) 記憶のあちこちに落ちちらばつていた紅玉の一粒一粒が、今俄かに一連の頸飾りになつたのなら、私はそれを大切にしなければならない。(中略) もしかすると、記憶も届かない古い昔に、私の頸飾りの糸が切れ、そのとき落ちちらばつた紅玉を、今やつと元の形で取り戻したのかもしれないから¹¹。(第1幕、傍点引用者)

ルネが事件から得られた「真相」は、彼女自身に有意義な刺激を与えたに違いない。「マルセイユ事件」は、ルネが本来あるべき自身の姿に目覚めさせられるきっかけであるのだ。それ故に、彼女はこの経験を「大切にしなければ」と自覚するのである。彼女の貞淑が世間で「傲慢と自己惚れ」のように映るのも、このような自我への執着の所以であろう。極言すると、ルネの貞淑は夫のためというより、自分のためであるという見方も可能である。後述するように、この点は重要であり、最後に良人と別れることにつながる。それ故に、サドをめぐるルネと母の対立を通じ浮き彫りになるルネの貞淑の性格が焦点化され、サドが起こした「悪魔の所業」自体よりも、事件を語るルネの視線がより重要になってくる。

ルネは「マルセイユ事件」以降のサドを以下のように語っている。

(前略) 世間ではアルフォンスが罪を働いたと申します。でももう私の中では、アルフォンスと罪は一心同体、あの人の微笑と怒り、あの人のやさしさと残虐、あの人が私の絹の寝間着を肩から下らしてくれるときの指さきと、マルセイユの娼婦の背中を打つ鞭を握つてゐる指さきとは、一心同体なのでございますわ。娼婦に鞭打たれたあの人の真赤なお尻は、そのままあのけだかい唇と清

らかな金髪へ、どこからどこといふ継目もなしに、つながつてゐるのですわ¹²。(第1幕)

サドは、「やさしさと残虐」が「一心同体」である世界の主人である。この相反した世界の融合は、「法・社会・道徳」を代弁する母とは遠い非日常的な世界である。ルネが「ずっと前からアルフォンスを知つてゐたといふ気持ち」でいられるのは、本来そのような世界を共有し得る性質を彼女が備えていることを意味する。その根拠は、「マルセイユ事件」を機に彼女の中で「貞淑」は、夫の優しさへの報いではなく「良人の本質に直に結びついたものであるべき」で、「良人が悪徳の怪物だつたら、こちらも貞淑の怪物にな」(傍点引用者)るべきだという語りに見ることができる。

ところで、第1幕の終わりに近い時点では、ルネは自分で言っている「貞淑」を本当に理解していただろうか。

アルフォンスが今度赤免されれば、私も力のかぎり尽くしてみますわ。あの人の心を融かし、あの人の暗い苛立つた魂を慰め、二度と世間の噂にも立たず、古い噂もみるみる新しい善い行ひで、拭ひ去られるやうにしてみせますわ¹³。(第1幕)

ルネは絶望の余り、夫が釈放されたらサドの「暗い苛立つた魂を慰め」、二度と世間を騒がすことのないように尽力すると言っている。この彼女の嘆願は、その前に世間から罪に問われたサドの行為に対し「自然は結局どれもこれも、ふさはしいものばかりです」と、サドの行為を正当化していたのと矛盾する。この時点でサドは、ルネに「鞭のはうの音はひびかせ」ていなかった。彼女はまだサドの優しさしか体験しておらず、ルネの言う「貞淑」は世間の水準に留まっている。彼女が「貞淑の怪物」に化したのは、事件から6年後に設定される第2幕で、牢から脱出したサドと過ごした最後のクリスマスにみることができる。最後のノエルの一夜で、彼女は「悪徳の怪物」たる夫に「貞淑の怪物」と化し貞淑を貫こうとして、乱交に参加したの

である。

第1幕で「マルセイユ事件」を通して自身の根源に触れた彼女は、自分の貞淑が命ずるまま肉体の行いに参加し、ようやく「世のつねの貞淑の軛を免れ」、貞淑につきものの「傲り高ぶり」が吹き払われるに至る。ルネは「この世の掟を体面ものこらず踏みじつてゆく道行」を通じ、サドが「私と不可能との間の閾のやうなもの」、また「私と神との間の閾なの」であると悟り、貞淑な妻という幻から解放されるのである。サド的な世界を全身で理解した彼女は、母を含めサド的な世界と無縁の世間に対し「あなた方」と呼んで自分との距離を図っている。

(前略) あなた方は御存知ないんです、薔薇と蛇が親しい友達で、夜になればお互ひに姿を変へ、蛇が頬を赤らめ、薔薇が鱗を光らす世界を。兎を見れば愛らしいと仰言り、獅子を見れば恐ろしいと仰言る。御存知ないんです、嵐の夜には、かれらがどんなに血を流して愛し合ふかを¹⁴。(第2幕)

優しさと残虐を一身に孕んだサド的な世界が、薔薇と蛇が友達になれる世界、つまり神聖と汚辱の境界を超えた世界として描かれている。この一夜を通じルネは「不可能」、あるいは「神」の領域に近づき、新しい局面に入っていくことが予想される。ところで、第2幕の終わりに「アルフォンスは、私だつたのです」とサドに自己投影し、「神」の領域に自ら接近していくのは、後述するようにサドが書いた「ジュスティーン」という物語を目にしてからである。つまり、この時点で彼女は自分が本当に欲しているものが分かっている。このことは、第1幕でルネ自身が語る貞淑とその内実が一致していないことに、彼女が無自覚であることを想起させる。第2幕から13年後の時間設定になっている第3幕で、彼女の本当の欲求は明らかになるが、それに目覚めさせられる過程はルネに与えられたキャラクターによって作品の内部から論理的に裏付けられている。

第2幕で再審によってサドは無罪となり、その判決

文を目にしたルネは「幸福」を感じる。それとは別に、夫が牢に入ってからこの不幸の時間に彼女が達した「幸福」は、「肩の凝る女の手仕事で、刺繍をやるやうなもの」に比喻されている。それは「アルフォンスが決して教へてくれなかつた」彼女の「発明」であった。

(前略) ひとりぼっち、退屈、不安、淋しさ、物凄い夜、怖ろしい朝焼け、さういふものを一日一日、手間暇をかけて織り込んで、平凡な薔薇の花の、小さな一枚の壁掛を作つてほつとする。地獄の苦しみでさへ、女の手と女の忍耐のおかげで、一輪の薔薇の花に変へることができるのよ¹⁵。

(第2幕)

夫と離別していた間、彼女は「空想の力」を我が身に鍛え、苦難の時間を己の幸福に変えることができた。彼女の内面を充たす幸福は、夫との親密な関係が遮断されることによって養われた「空想の力」によるものであった。言ってみれば、ルネは『金閣寺』(「新潮」1956・1～10)の溝口がそうであるように、現実の苦難にたいし「空想の力」(想像力)を以て内面の充実を満たす人物の系譜をなしている。完成された「刺繍」はこれらの苦難を幸福に昇華させることの比喻である。この作業は、ルネに与えられた所与の条件から生まれたものであり、「地獄の苦しみ」でさえ「一輪の薔薇の花に変へる」ことができるような、まるで修行者の道のりを思わせる。なるほど、彼女は夫と離れている間、このような訓練を通し自分なりの生の領域を築いていたのだ。注意すべき点は、ルネに与えられた「空想の力」に連想される作家の営みは「ジュスティーン」のような作品に結晶するものではなく、現在の苦難を内在化し肯定的な方向に向けさせる内的な営みであるということである。つまり、「刺繍」とは、このように内在化した心情の結晶としての象徴的な意味を持つということである。

また、サドにたいするルネのあり方を特徴づけるものは、「悪徳の怪物」たる夫に貞淑を尽くす彼女が、「理解と詩」を以てアルフォンスを「飾つておしまひ

になる」という、彼女の〈表現方法〉にみられる。それは、「あんまり神聖なものや、あんまり汚らしいものを理解するただ一つのやり方」で、「女のやり方ぢやありません」と、妹のアンヌに反対される。アンヌは、「あの人を理解しようなどと思つたことさへなかつた。だからあの人でも安心して、一人の男になつて私を愛撫し、私も一人の女になつてあの人にこたへ」られたと語るように、二人は平凡な男女の肉体関係に結ばれている。サドは時々「凡人」になりたかったが、彼が「凡人」でないことを知っているルネの前ではそれができなかったため、ルネはアンヌを「道具」に使って、夫との関係を持たせたのである。

長年、夫に会えない物理的な条件の下で、ルネは自分の方法でサドを生の領域に留めておくことができた。ルネが身に付けた「空想の力」、また「理解と詩」を以てサドを飾る〈表現方法〉は、第3幕でサドの変貌に対し彼女がとった選択に妥当性を与えている。第3幕の冒頭で、フランス革命の余波で新居地を求めイタリアに旅立つアンヌとの別れの際に、「思ひ出」をめぐる交わした対話は、そのことをよく表している。アンヌは「ヴェニス」や「仕合せ」を「思ひ出」として挙げていたが、ルネは「虫入りの琥珀の虫」と答えている。

私の琥珀の中に残つた虫は、ヴェニスでもなければ仕合せ思ひ出もない、ずっと怖ろしいもの、言ふに言はれないものでした。若い私が望むどころか、夢にさへ見なかつたもの。でも、今では少しづつわかつてきました。この世で一番自分の望まなかつたものにぶつかるときそれこそ実は自分がわれしらず一番望んでゐたものなのです。それだけが思ひ出になる資格があり、それだけが琥珀の中へ閉ぢ込めることができるのよ。それだけが何千回繰り返しても飽きることのない、思ひ出の果物の核なのだよ¹⁶。(第3幕、傍点引用者)

前述のように、「幸福」に引き続き「思ひ出」に対する二人の意見の食い違いは、ルネのサドにたいする

常ならない姿勢を浮き彫りにする。ルネはこの時点で自分が望んでいたものが分かるようになり、それは他ならぬサドとの別れであることが、上の引用で暗示されている。19年間サドに貞淑を尽くしてきたルネは、あらゆる反対にぶつかっては貞淑を貫く姿勢を保ち続け、最後のノエルの一夜では乱交にまで参加し「悪徳の怪物」たる夫に對をなす「貞淑の怪物」と化したのである。サドとの別れはルネの人生に於いては「一番自分の望まなかつたもの」である筈であり、そのことが「実は自分がわれしらず一番望んでゐたもの」になったのは、どうしてであろうか。サドは、もはやルネの「思ひ出」の中に留められる存在でしかあり得なくなっているのだ。ルネにとって「刺繍」とは、前述のように「空想の力」によって現在の苦しみを幸福に昇華させる象徴的な意味を持っている。この「虫入りの琥珀の虫」は「空想の力」の結晶体であって、それがサドを指しているのは言うまでもない。

ここからさらにルネの心理を追っていく必要がある。ルネに起きた変化は、第3幕の冒頭で母がおぼろげに感知していた。第3幕の舞台の時間設定は、フランス革命(1789年7月14日、バスティーユ襲撃を起点に)が勃発して9ヵ月の後にあたる1790年4月となっている。この13年間、母はルネの退屈そうな姿を一度も目にすることがなかったが、つい先月憲法制定義会によって勅命逮捕状が無効となって以来、夫の面会に行く代わりに、刺繍を始めた娘に退屈そうな兆しを認めはじめる。後述するように、ルネの変化は監獄でサドがルネを念頭において書いた物語を読んで以来のことである。ルネはサドが自身を「一つの物語のなかへ閉ぢ込めてしまつた」ということを悟ってから、決心を固めたと考えられる。先の第3幕の冒頭でルネがアンヌと交わした対話に、既に夫との離別を決心したことが推測できる。したがって、ルネはこの一か月の間に急に修道院に入る決心を固めたのではなく、サドから手渡されたあの物語を読んでから「永い永い思案がここへ来て、急に形を整へた」のである。決定的な引き金となったのは、アルフォンスの釈放が決まったことである。サディストのサドが「虫」に比喻され

ているのは、相手に対する嘲笑にも受け取られよう。その虫を琥珀に閉じ込めるという着想は、サドが物語にルネを閉じ込めることに対する反発とも捉えられよう。それが単にサドの全存在を否定するのではないのは、「虫入りの琥珀の虫」のような「思ひ出」としてサドを標本化しようとする意識に窺われる。つまり、「理解と詩」を以て飾られる若い頃のサドは、ルネの中で「思ひ出」の対象となるのである。

19年前サドが起こした「悪魔の所業」は罪に問われたが、「逆様の世の中に」とあるように革命によって価値の転倒が起こり、母の台詞が明らかにしたように、サドが「屑に等しい人間である」ことに変わりはないが、今は牢外で何を勝手にやっても咎められることはない。禁忌を犯したサドは、ルネを常ならない領域、つまり薔薇と蛇が友達になれる世界に誘ったが、彼の「悪魔の所業」は革命によって変わった世の中で、もはや禁忌でなくなっている。世が変わって明らかになったのは、サドが世の掟によって相対化される一つの〈価値〉に過ぎず、これ以上魅力的な存在でなくなっているということである。それと共に、老境に入ったサドは外見が衰えその魅力を失っている。このようなサドの変貌が受け入れられず、ルネが夫との面会を拒否し修道院に入るという展開は、ルネが相対的な価値から絶対的な価値、すなわち「神」につながろうとすることを暗示している。第2幕の終焉で、「貞淑の怪物」と化したルネは「あの人は私と不可能との間の閾のやうなもの、ともすれば私と神との間の閾なのです」（傍点引用者）と言ったが、彼女が自分と「神」との関係に本当に気づくのは、夫との別れを決心したこの時点なのである。

ここまでの考察で明らかだが、語られる存在としてのサドより、サドを語るルネの眼差しに作品の重点が置かれている。サドを登場させなかったのは、前述のように、作者の眼目がサドの「悪魔の所業」より、サドから離れていくルネの変貌に置かれているためである。ルネは、サドを自分の表現方法を以て内面に留め、現状を主体的に生きようとする人物として描かれている。そもそも夫に貞淑を誓ったのも、サドの「肉の行

ひ」によって目覚めさせられた彼女自身の欲求がその動機であった。ルネは「やさしさと残虐」が「一心同体」であるサド、「たつた一つしか主題を持たない音楽」であるサドを、今まで「理解と詩」を以て飾ってきた。次章で明らかになるが、ルネはサドの外見的な変貌のみならず、サドが監獄の中で物書きになったことを何より問題視している。ルネが夫から離れる必然性は、物語の創作者になったサドを批評する方法を彼女が持たないことから窺われる。後述するように、そこでサドの変貌の意味が問われるのである。ルネのサドに尽くす貞淑は、「肉の行ひ」を「詩」を以て飾る段階までであり、物語を書くサドは「詩」で飾られる批評の対象でなくなったため、ルネがその夫と離別するのは当然の流れであろう¹⁷。

3. 〈現実の超克〉としての〈ルネの否定〉

サドとルネの関係は、彼らの作家としての営みからすると、批評の対象から批評する主体へと変貌したサド、そして「詩」の表現行為しか持たないルネ、という組み合わせに置き換えられる。第3幕で展開されるルネの貞淑の撤回を通し、サドとルネの間に見られる異なる方向性は明らかになる。この問題に触れる前に、なぜ、サドの物を書く行為をルネが受容できなかったかについて考察してみる。

サドが監獄で書いた「ジュスティーン」は、美德を守ろうとする妹ジュスティーンが、あらゆる不幸に遭ったあげく惨めな最後を遂げるのに対し、悪徳を推し進める姉ジュリエットは、あらゆる幸運に恵まれ栄えていく物語である。第2幕は、監獄から送られた手紙を通じ、サドが信仰生活に入ったことや、本を書くという計画などが知らされたが、母はサドが物語を書くとなると、彼女を「魔女に仕立てあげる」か、それとも「地獄の王に仕立てて気取るのが落ち」だといひ、自身が物語の中に書かれることに違和感を示していた。「ジュスティーン」の一人の読者であるルネは、不幸なジュスティーンは「アルフォンスが、何も

知らなかつた時分の若い私の姿絵を描いたやう」であることに気づき、「この淑徳のために不運を重ねる女の話、あの人は私のために書いたのではないか」と推測する。ルネは、この物語を読んで不幸な自分の運命を知らされたことより、自分の人生が物語化されることに反感を覚えたであろう。ルネは、主人公ジュスティヌに対し現実の自分はそれだけの存在ではないが、このように物語に一方的に閉じ込められることによって、自らが「発明」した「幸福」が無化されることに同意できなかったに違いない。「ジュスティヌ」にルネが感じた恐ろしさは、ルネとシミアーヌ夫人との間に交わされる以下の対話から窺われ、それ以降サドとの別れが暗示されていく展開になる。

ルネ アルフォンスは日に夜を継いで、牢屋のなかでこれを書きつづけました。何のために？小母様、こんな怖ろしい物語を書くことは、心の罪ではありますまいか？

シミアーヌ 立派な罪です。わが心を汚し、人の心を毒する、罪であることにまちがひはありません¹⁸。(第3幕、傍点引用者)

「怖ろしい物語を書くこと」は「わが心を汚し、人の心を毒する」「心の罪」であるとルネは断言する。引き続き、ルネは「売春婦や乞食女を雇つて血を流させるあの罪と、どちらが重い罪でございませう？」と、牢外でサドが行った「肉の行ひ」と、牢内で物語を書き続けることの罪の軽重を計っている。「同じ重さでございます」と答えるシミアーヌ夫人に、「でもその行ひによつてこの世の罪を受け、牢屋であらゆる行ひを絶たれ、心の罪だけに身を委ねて物語を書きつづけるのは？」(傍点引用者)と、さらなる疑問を投げかける。

サドが監獄の中で物語を書く行為は、所与の条件で成し得る生の可能性であつたはずだが、サドが舞台に登場しないため、彼女らの一方的な考えが勝っている。先のルネの疑問にシミアーヌ夫人は、「修道院」と「監獄」との対比の上で「心の罪」の実体にさらな

る理解を得るが、ルネはより深刻な実態に気がつく。

シミアーヌ ルネ様、修道院の掟はこの世の掟よりきびしく、行ひも心も罪から遠ざけられ、悪は根こそぎに絶たれる場所。アルフォンスは行ひこそ絶たれたが、牢のなかで悪のわだかまる根にしがみついてゐたわけですね。

ルネ いいえ、さうではございません。アルフォンスはそのとき、私の見てゐたアルフォンスとは別の世界へ行つてゐたのでございます¹⁹。

(第3幕、傍点引用者)

シミアーヌ夫人が書く行為自体を問題視しているのに対し、ルネはサドの存在の変化に気づいている。第3幕でサドが書いた「ジュスティヌ」という物語は、ルネがサドとの別れを決心するきっかけとなったが、夫を拒絶した根本的な理由は物語の内容のみならず、別の理由があることがここで示唆される。また、ルネがああ物語を読んで恐れたのは、牢内で物を書くという作家の営みが、牢の「内側から鑢一つ使はずに牢を破」り、その後では牢に留まるのも「自由に選んだこと」であつて、以下の引用で見られるように、ルネが夫のため尽くしたあらゆる献身が無意味なことに転倒してしまう、という異変が生じたためである。

牢屋の中で考へに考へ、書きに書いて、アルフォンスは私を、一つの物語のなかへ閉ぢ込めてしまつた。牢の外側にゐる私たちのほうが、のこらず牢に入れられてしまつた。私たちの一生は、私たちの苦難の数々は、おかげではかない徒労に終つた。一つ怖ろしい物語の、こんな成就を助けるためだけに、私たちは生き、働き、悲しみ、叫んでゐたのでございます²⁰。(第3幕)

物語に閉じ込められることは、ルネの立場からすると、夫のため費やした「永い辛苦、脱獄の手助け、赦免の運動、牢番への賄賂、上役への愁訴」などの努力を「徒労」に終らせることであつて、それは逆に、物

語を書くサドの立場では、「悪魔の所業」を通じ達しようとした「不可能」を物語の中で可能にすることである。以前「アルフォンスは、私だつたのです」とサドの理解者を自認していたルネが、今度はサドの存在を疑問に思う展開になっている。第1・2幕で、サドの理解者であるサン・フォン夫人とルネは、サドの「肉の行ひ」を「自然」な出来事として理解していた。サン・フォン夫人は「マルセイユで起つた事件は、子供が蝶の羽をむしるやうな、自然な、ごく自然な事件」と認識しており、後に自ら進んで黒ミサの祭壇に使われる際、「サド侯爵と私と一味徒党」であることを自覚したのは前に述べた通りである。ルネはサドの流血への願望を「十字軍に加はつた御先祖の遠い栄光にふさはし」と美化し、娼婦の血を流したことも「自然は結局どれもこれも、ふさはしいものばかりです」と理解し、サドを「たつた一つしか主題を持たない音楽」とであると称えていた。ところで、牢外で行った「肉の行ひ」と異なって、牢内で書く行為の主体となったサドは、ルネの理解を超えた「別の世界」へ行っている。第2幕で夫との間に「人の力では絶ちやうのない絆」で結ばれていると信じていたルネだが、サドの物書きへの変貌は受け入れることが出来なかったのである。

このような彼女の反応に、「肉の行ひ」は「自然」であり、物を書くことは〈不自然〉であるという論理も成り立つだろう。それに照らしてみると、彼女がサドを拒絶したのは物書きになったサドが先に述べた「自然」な存在から脱落したためであるという理屈もあり得る。孤独な人間が物を書くのは自然なことであるが、このような作品の描き方は、『金閣寺』において放火の後手記の書き手になった溝口の創作の営みは言うまでもなく、牢内で書かれた林房雄の『青年』を三島が絶賛したこと、さらには磯部浅一の『獄中手記』を手がかりに、三島が二・二六事件の青年将校に共感を深めるようになったことを考えると、異様な感じがする。それ故に、ルネが物書きになったサドを、理解不可能な「別の世界」の主人に見立てることに、書くことの一般的な意義とは異なる別な意味が窺われるのである。第4章で明らかになるが、サドが物語に閉じ

込めた世界は天皇の「人間宣言」がもたらした戦後の日本の寓意であって、三島は〈人間天皇〉による戦後の精神の空洞化を、あるべき姿から離脱した〈不自然〉な流れとして読み取っていたのである。サドの「肉の行ひ」に与えられた「自然」さは、三島が次第に願望を強めていく「神」としての天皇に見出したイメージに他ならない。

何事があっても夫に対する貞淑を辞めなかった彼女だが、この問題に逢着しては夫への貞淑を撤回し、サドがなぜこの仕事につけたのかを「神」に尋ねることにする。物書きになったサドは、以下のような比喩で語られている。

充ち足りると思へば忽ちに消える肉の行ひの空しさよりも、あの人は朽ちない悪徳の大伽藍を、築き上げようといいました。点々とした悪業よりも悪の掟を、行ひよりも法則を、快楽の一夜よりも未来永劫につづく長い夜を、鞭の奴隷よりも鞭の王国を、この世に打ち建てようといいました。(中略) そして、お母様、私たちが住んでゐるこの世界は、サド侯爵が創つた世界なのでございます²¹。(第3幕、傍点引用者)

サドが牢の中で物語を書いたことは、「悪徳の大伽藍」を築き上げたことであり、「点々とした悪業よりも悪の掟を、行ひよりも法則を、快楽の一夜よりも未来永劫につづく長い夜を、鞭の奴隷よりも鞭の王国を」建てたことになぞらえられている。サドはルネにとって、不可能な領域、つまり「神」への架け橋のような存在であったが、物書きになったサドは、ルネが「もう私には手が届きません」と語るように、彼女の理解を超え「別の世界」へ行っているのである。澁澤龍彦は、サドの変貌の過程を「イノサンス」(無垢)から「モンストリュオジテ」(怪物)を通して「サントテ」(聖)にいたる弁証法(「サド侯爵の真の顔」)として捉えているが、物書きになったサドが「サントテ」(聖)、あるいは超越的な存在に属するのかを、作品の内部で特定することは難しいだろう。「悪徳の大伽藍」を築

き上げたサドの仕事は、ルネに「天国への裏階段をつけた」ことに思われたが、その仕事が「神」から任されたかについては、残された生涯を「修道院の中でつくりと神に伺つてみる」ことにした。13年前「アルフォンスは、私だつたのです」と言い張っていたルネだが、「とんでもない思ひちがひ」であったことが分かり、「ジュスティーンは私です」と言い換え、今まで頑に守ってきた貞淑を撤回する。この科白は有元伸子が言うような、「対象を無限に受け入れる〈貞淑〉を原理としている」ルネが「ジュスティーン」という虚構の人物と同一化し、またジュスティーンとして生きていくということを意味する と言いがたいだろう。後述のように、ルネはこの物語を否定しているためである。ルネの貞淑は、鈴木晴夫の指摘のように現実の夫ではなく、「神格化されたルネの内なるサド」に向けられている²³。

青海健は、ルネが物書きになったサドに対して貞淑を撤回することに、〈二重の否定〉を見出している。

ルネの否定は二重である。まず、サド侯爵の書いた『ジュスティーン』という物語を否定することで、サド侯爵のたくらみ、すなわちルネを『ジュスティーン』という虚構世界の中に閉じ込めてしまうたくらみを無効と化し、そのサド的世界からの脱却を図ること。もう一つは、その虚構世界の作者であった、いまは生ける屍たるサド侯爵その人を否定することで、逆に現実の世界を否定し去ってしまうこと²⁴。

青海健の指摘のように、ルネは物語（＝虚構世界）を否定すると共に、現実（＝屍たるサド侯爵）をも否定する。この展開が重要なのは、第1章で述べたように、ルネの否定に「天皇に対する作者の価値判断」が込められているためである。その点において作者はルネに自己投影しているということができよう。ルネがサドを拒否したのは、サドが牢外の現実を「一つの物語のなかへ閉ち込めてしまった」こと、つまり自分たちの人生が実体のない虚構の世界に追い遣られた事

に対する反発であった。この物語の否定は、「ジュスティーン」＝「私」という連鎖を切り、物語に閉じ込められてしまった自分を、物語の外側に取り戻すためである。ところで、ルネの虚構世界の否定と現実のサドを否定することは、青海健の指摘のように、決して現実の肯定ではなく、ルネが修道院に入る選択によって、〈現実を超克〉していく展開となっている。この物語の一人の読者であるルネは、既に「サド侯爵が創つた世界」に直面している。ルネが修道院に入るのは、自分の手に負えない「別の世界」に行っている夫に対抗するため取らざるを得ない選択である。そこに、「サド侯爵が創つた世界」に対峙し得る〈神の領域〉という図式が浮かんでくるのである。フランス革命によって世界の秩序は引っくり返され、罪と無罪の転倒が起こり、罪に問われたサドは自由の身になった。ルネが問題視するのは、物書きになったサドに与えられた世界を創る権威の根拠であって、それを「神」に尋ねることにしたので、そこから世界の秩序を管轄する「神」が想定されるということができる。この「二重の否定」のうち、ルネがサドを拒否すると同時に世を捨て修道院に入る展開が重要なのは、そこに「神」としての天皇を召喚しようとする作者の願望が込められているためである。次章で述べるように、ルネが修道院に入る展開は三島の〈神格天皇制への志向〉と関連付けて考えられる。

ここまでの考察で明らかになったが、〈ルネの否定〉には、第一に、書くことが「心の罪」であること、第二に、物を書く主体に対する疑念がその基底にある。どれも執筆時の作者の切実な問題意識が込められているが、前者は作者自身に投げかけた問題としても眺められる。執筆時の三島に書く行為が「心の罪」であるという考えを促したのは何であろうか。三島は『林房雄論』（「新潮」1963・2）で林房雄が牢内で執筆した『青年』（中央公論社、1934）を高く評価している。サドの文学は、長年監獄に閉じ込められた所与の条件がその創作の動因であったが、その点、監獄ではないが三島が戦時期に専念した文学も限られた条件内で生まれた創作の産物である。医者 of 誤診により兵役を免除さ

れた三島は、神奈川県海軍高座工廠で勤労(1945・5・5より)に勤める日々の中で、日本古典に深く憑かれながら創作も怠けなかった。書くことに対する「罪」の意識は、書くこと自体の否定を意味するのではなく、兵役を免れた自分が戦死した彼らに抱く負い目がその基底にある。三島にとって書くことは戦場に行った彼らに対する負い目を償う行為であった筈だが、晩年の三島は戦死者に対し償い切れないという思いに捕らわれるようになる²⁵。このような三島の心境と、ルネが「心の罪だけに身を委ねて物語をかきつづける」サドに、問題の深刻さを感じる場面が響き合うのは、そのような事情から窺うことができる。三島の戦死者に対する負い目が重くなってくる晩年に、その問題の中心にある昭和天皇に対する批判的な眼差しが強くなってくるのは当然の流れであった。

『サド侯爵夫人』で、老境に入ったサドに対するルネの否定的判断が寓意する〈天皇批判〉は、『英霊の声』で天皇に裏切られた憂国志士の霊が天皇に投げかける怨嗟に具現されているのである。

4. 〈天皇〉の在り方—神格天皇制への志向

第1・2幕まで描かれるサド的な世界は、聖と汚の境界を越えた世界、ルネが語るように薔薇と蛇が友達になれる世界、つまり相反した観念が同一の領域に収斂される世界として現れた。ルネは「理解と詩」を持ってこのようなサド的な世界を飾る(理解する)ことが出来たが、第3幕では前述のように、サドが牢内で物語の作者になることによって批評の主体に転じたため、ルネにしては今までの通りに「理解と詩」を以てサドを飾ることは不可能となり、夫から離れる結末に至る。

サド的な存在は確かに三島の美学に付合するが、物書きになったサドはルネの「思ひ出」に「虫入りの琥珀の虫」に留められ、その変貌を拒否するルネの選択を通じ、作者の眼目を窺わせている。彼女が貞淑を撤回した対象は現在のサドであって、その残虐行為に「自

然」さが見出されている若い頃のサドは、自分の内なる英雄に留めておく。ルネがサドとの別れを明言した戯曲の最後には、サドに対する賛辞が以下のように挙げられている。

(前略) アルフォンス。私が、この世界で逢った一番ふしぎな人。悪の中から光りを紡ぎ出し、汚濁を集めて神聖を作り出し、あの人はもう一度、由緒正しい侯爵家の甲冑をみにつけて、敬虔な騎士になりました。(中略) あの人は飛ぶのです。天翔けるのです。銀の鎧の胸に、血みどろの殺戮のあと、この世でもつとも静かな百万の屍の宴のさまをありありと宿して。あの人の冷たい氷の力で、血に濡れた百合はふたたび白く、血のまだらに染つた白い馬は、帆船の船首のやうに胸を張つて、朝の稲妻のさし交はす空へ進んでゆく。そのとき空は破れて、洪水のやうな光りが、見た人の目をのこらず盲らにするあの聖い光りが溢れるのです。アルフォンス。あの人はその光りの精なのかもしれませんわ²⁶。(第3幕)

ルネが賛辞を贈るサドは、「悪の中から光を紡ぎ出し、汚濁を集めて神聖を作り出し」、「敬虔な騎士」になって、戦場に出ては人ならぬ力を発揮する。サドは、「聖い光りが溢れる」「光りの精」に見立てられている。このようにルネがサドを英雄に祭り上げるのと、釈放されてルネを訪れたサドを召使のシャロットが、物乞いの老人に間違える最後の場面との距離は甚だしい。上記の神聖さを感じさせるサドの描写は、次の作品の『英霊の声』(「文芸」1966・6)で二・二六事件の青年将校らが抱えている「現人神」の描写にも通じる。

天皇の「人間宣言」に対する批判を描いた『英霊の声』では、神なき戦後の現状に相対する措置として、天皇の神性が保たれていた戦前の「現人神」が要請されている。二・二六事件の青年将校は、天皇を以下のように描いている。

大演習の黄塵のかなた、天皇旗のひらめく下に、白馬に跨られた大元師陛下の御姿は、遠く小さく、われらがそのために死すべき現人神のおん形として、われらが心に焼きつけられた。

(中略)

皇祖皇宗のおんみ霊を体現したまひ、兵を率ゐては向ふに敵なく、蒼生を憐れんでは慈雨よりもゆたかなおん方。

われらの心は恋に燃え、仰ぎ見ることはおそれ憚りながら、忠良の兵士の若いかがやく目は、ひとしくそのおん方の至高のお姿を凝がいてゐた。われらの大元師にしてわれらの慈母。勇武にして仁慈のおん方²⁷。 (『英霊の声』、傍点引用者)

ここで明らかに天皇は「大元師陛下」の統治天皇でありながら、「皇祖皇宗のおんみ霊を体現」し、「兵を率ゐては向ふに敵なく、蒼生を憐れんでは慈雨よりもゆたかなおん方」とあるように、神性をともに持った「神」である。青年将校らは、「大元師」を仰ぎ見ることは憚られ、その至高の姿を描くばかりでいる。このような天皇の描写に古代神話の天皇が想定されているのは言うまでもなく、先のルネがサドに挙げる賛辞は、二・二六事件の青年将校が仰ぎ見る「現人神」に蘇っている。

『日本文学小史』(『群像』1969・8～70・6)では、神人分離、すなわち「現人神」の始まりについて「古事記」を踏まえた三島の解釈が記されている。周知のように、大碓^{オオウス}は景行天皇の命に従わず、父帝をだまし美農の国の美貌の二人の娘を自分のものにした。父帝はそれに気付いたにも拘わらず罪を問わず、小碓^{オウス}に「朝夕の大御食」に参加しない大碓を「泥疑教へ覚」させるようにと命じたところ、小碓は用便中の兄を襲ってその四肢を引き裂いて殺した。

この行為に接したとき、天皇が、あれほどの穏便な命令を倭建命が逸脱したといふよりも、むしろ、命が父帝の御顔色を察して、その行為によって逆に父帝の内にひそんでゐた神的な殺意を具体

化し、あますところなく大御心を具現した、といふことに慄然とされたにちがひない。命は、神的な怒りをそのまま、雷霆の行為に現はしてしまつたのであつた。しかもその心情、その行為に一点の曇りもなく、力あるものが力の赴くままに振舞つて、純一無垢、あまりにも適切に大御心に添うたことが、天皇をいたく怖れさせたのである²⁸。

(『日本文学小史』)

三島の解釈によると、ヤマトタケルの行為は父帝の「神的な殺意を具体化し」た、「神的な怒りをそのまま、雷霆の行為に現はしてしまつた」、「その行為に一点の曇りもなく」、「純一無垢」に、大御心に添っている。このヤマトタケルの行為に〈荒ぶる神〉を見出した三島は、そこからヤマトタケルを「文化の、詩の英雄として完全に神話化」し、景行天皇は統治的天皇の代表となったと解釈している²⁹。

ところで、若いころのサドはここで三島が見出すヤマトタケル^{ヤマトタケルノミコト}のイメージに重ねられるだろう。前の引用で「悪の中から光を紡ぎ出し、汚濁を集めて神聖を作り出」したサドの営みは、ヤマトタケルが「神的な殺意」、「神的な怒り」を以て成し遂げた残虐行為に〈神的なもの〉が顕現されるのと、同じ文脈に読み取られる。古代神話の英雄として記されるヤマトタケルの残虐行為とサドの性行為に露出される残虐さは、一見その照応関係が見てとれないかもしれないが、ここまでの考察で分かるように、サドの残虐行為は「自然」な出来事として描かれており、サドに付与された「自然」さは、三島が「神」としての天皇に見出したイメージに他ならない。また、ヤマトタケルは皇太子として生涯を終え天皇にはなれなかったため、衰えたサドを戦後の日本に見立てる寓意と連続性が生まれるかという問題が出てくる。以下の引用は、この疑問に対する答えとして読み取られる。

私は陛下が「万葉集」時代の陛下のような自由なフリー・セックスの陛下であってほしいと思っている。(中略) 私が人間天皇という時には統治

的天皇、権力形態としての天皇を意味しているわけですから私は天皇というものに昔の神ながらの天皇というものの一つの流れをもう一度再現したいと思っている³⁰。

(「討論三島由紀夫 VS 東大全共闘」)

三島の中で天皇は「人間天皇」ではなく、上の引用に示されるように古代の神のイメージに基づいており、さらには「昔の神ながらの天皇というものの一つの流れ」を今日において「もう一度再現」することに、三島の天皇論の一つの主眼があるのである。都倉義孝によると、ヤマトタケルは父帝の景行天皇と共に「天皇家の王権の永遠なる神聖の秘蹟を更新する両義性」³¹を「分担」するものである。統治的天皇と神としての天皇は、「天皇家の王権」の「神聖の秘蹟を更新する」二つの軸として、不可分の関係にあるのだ。このことと、三島が本討論で「『古事記』」の中であの日本武尊だけ皇太子であるにかかわらず天皇と同じ敬称で呼ばれている。これは天皇自身も自分の皇子のことを人神だと呼んでおられる。」と述べたことを合わせて考えると、「昔の神ながらの天皇というものの一つの流れ」の担い手たるヤマトタケルの位相はよりはっきりしてくる。

『英霊の声』(「文芸」1966・6)を書いていた時点から天皇に対する評論を書き始めた三島は、『討論三島由紀夫 VS 東大全共闘』(新潮社、1969・6)で、理想の天皇像を以下のように述べている。

(前略) 私の言う天皇というものは人間天皇と、つまり統治的天皇と、文化的なそういう詩的、神話的天皇とが一つの人間でダブルイメージを持ち、二重構造を持って存在している、その現実の天皇お一人お一人のパーソナリティとは関係がないのだというのが私の核心で、これは天皇機関説を考えられればすぐわかることだと思うのです³²。

三島の理想とする天皇は、「統治的天皇」と「神話

的天皇」が「一つの人間でダブルイメージ」をもち、「二重構造」を持って現れるという。それはあくまでもイメージであって、現実の個々の天皇の「パーソナリティ」とは関係ない。なるほど、日本の伝統・歴史の中で、このような天皇は有り得ず、日本武尊の神話以前の世界、つまり祭政一致の主体としての天皇に遡及しなければならない。それは、検証のしがたい神話の世界であって、そのような天皇のイメージは、どこまでも三島の〈願望〉を表わしたものであろう。ただし、日本の歴史において三島のいう「統治的天皇」と、「詩的、神話的天皇」が現在したのは、松本徹が指摘するように、明治維新や昭和維新、また歴史を遡っていくと古代の祭政一致の再興を掲げた後醍醐天皇による統治にみることができる³³。三島は、林房雄との対談『対話・日本人論』(番町書房、1966・10)で、「天皇のもっとも重大なお仕事は祭祀であり、非西洋化の最後のトリデとなりつづけることによって、西洋化の腐敗と墜落に対する最大の批評的根拠点になり、革新の原理になり給うこと」³⁴(傍点引用者)であると述べている。この対談で三島は、維新の志士たちが天皇の名を捧げ革命を起こし、神風連の侍たちが天皇の名を挙げ西洋に対峙し攘夷を貫いたことに強い関心を示している。これらの言葉から三島が天皇の政治への関与を認めたというより、天皇が革命(革新)の根拠であるという点が重んじられていることが分かる。三島は、近代の歴史の出来事から「革新の原理」としての天皇を見出し、さらに日本古代の神話まで遡って、その精神的根拠を求めていたのである。

三島の中で二分化した天皇は、日本神話の世界においては『日本文学小史』に提示されるように、「人間天皇であり、統治天皇」である景行天皇、また「神的天皇であり、純粋天皇」の原型とされる日本武尊の、この二つのモデルを汲み取ったものであるということが出来る。三島の「神格天皇制への志向」は、後者への回帰であって、〈文化〉の次元で天皇をとらえようとする方向性を持つのは、『文化防衛論』『反革命宣言』が唱えている通りである。三島が古代天皇のイメージにこだわるのは、前述した天皇の名を掲げて起きた歴

史の出来事に、昭和40年代現在の精神の空洞化を刷新する原理を見出したためであろう。三島がその作品世界において描き続けてきた〈超越的な観念への希求〉は、〈天皇〉に収斂され、日本近代史においてあるべき天皇の在り方を希求する形を取るようになる。これまでアレゴリーの次元で作品に描かれてきた天皇は、『英霊の声』に至って、二・二六事件における天皇の人間としての振る舞い、また敗戦後の人間宣言にたいする三島の批判が、死んだ青年の霊を通じ洩らされている。そこには、天皇は現実の政治とは無縁な存在であるべきであって、「神」であり続けるべきであるという三島の認識が極端な形で表象されている。

第3章でルネの物語における虚構世界と現実のサドを否定することが「現実を超克」し「神の領域」に接近することであり、そこに作者の「神格天皇制への志向」を読み取ることが出来ると述べた。『サド侯爵夫人』では、天皇を寓意するサドの変貌に三島の二分化した天皇像が描かれているが、老境に入ってみずほらしくなったサドをルネが拒否する展開は、前述のように作者自ら昭和天皇に対する距離を明らかにした意味が込められている。『英霊の声』（「文芸」1966・6）を書いた時点から天皇に関する本格的な評論が書き始められたのは、このように三島の中でザインとゾルレンに二分化した天皇像が明らかになったことと関係してくる。そこに三島の現実認識が反映されているはずであり、その現実を具体的に特定することも可能であろう。

『サド侯爵夫人』でルネがサドを拒否したのは、物書きになったサドが自分たちの住んでいる世界を物語の中に閉じ込めたことに起因する。天皇を寓意するサドが物語に閉じ込めた世界は、戦後日本の暗喩であり、サドの創作行為は言ってみれば、戦後の歴史の人間天皇を中心とした〈物語化〉に見立てられる。物を書くことに対するルネの反発は、〈物語化〉されてしまった戦後の歴史に対する作者の批判としてみることができる。このように断定できるのは、サドの書く行為に対するルネの疑念、またルネが物書きになったサドを拒否する展開が、三島の「日本回帰」³⁵の一側面

ある〈歴史への回帰〉に端を発しているためである。

三島の「歴史への回帰」は、『サド侯爵夫人』以降の活動、つまり『英霊の声』（「文芸」1966・6）『対話・日本人論』（番町書房、1966・10）、『朱雀家の滅亡』（「文芸」1967・10）などに顕著にみられる。『金閣寺』（「新潮」1956・1～10）のすぐ後発表された『鹿鳴館』（「文学界」1956・12）に流れる近代日本への巨視的な眼差しとは対比的に、これらの作品は二・二六事件と太平洋戦争など、具体的な歴史の出来事を、イロニーを挟まず、正面から取り扱っている。これらの歴史的出来事が、晩年の三島が対峙する〈人間天皇〉の問題と関係してくるのは言うまでもない。三島が憂国勇士を語るようになったのもこの時点からであり、戦後の〈人間天皇〉自体が〈物語化〉された歴史の産物であるという印象は払拭し切れず、天皇の「人間宣言」がもたらした戦後の歴史を否定すべく、三島は「歴史への回帰」を敢行したのである。

第1章で述べたように、『サド侯爵夫人』は舞台劇の空間にサドが姿を現さない設定自体が〈不在の天皇〉の表象となっており、ルネが現実のサドを否定し「神」に帰依する選択に、作者の昭和天皇との距離をみることができる。『英霊の声』『朱雀家の滅亡』にみられる天皇批判が、天皇の戦争責任、また戦死者の問題のように具体的なレベルで行われるのは、現実の天皇に残された唯一の問題として、この作者に認識されたためであろう。

三島の「歴史意識」が分かる言説は殆ど見当たらないが、最晩年の三好行雄との対談で、三島は以下のように発言している。

（前略）歴史というのは、持続するものでもあるけれども、同時に、流れを止めるものだ、と思うのです。その、流れを止める、静止的な一点が、歴史意識。源泉というものの美を現世にとどめる唯一の方法が歴史意識だ、というふうにはよく考えます。

それは、作品と対応してしまして、芸術作品というのは、そういう歴史意識、つまり美しいもの

はしばしとどまれ、という意識がなければ、結晶する暇がないです。ただ流れて働いているだけでは³⁶。(傍点引用者)

三島は「源泉というものの美」を「現世」にとどめる唯一の方法が「歴史意識」だと述べ、「芸術作品」の生成と「歴史意識」の「対応」する点に言及している。やや抽象的であるが、三島が作品の創作に向かう意識と歴史意識を重ねていることが分かる。三島の文学はこの対談で三好が指摘するように、「原体験」(源泉)がずっと持続する印象が強く、三島は「自由意志が最高度に発揮され」た時、必ず「選択」するものとして自分の「源泉」なるものを説明している。その「源泉」とは、「ヘルダーリンの「帰郷」^{ハイムクンフト}」のいう、一種の恐ろしさ、「最もなつかしいもので、最も恐ろしいものです」と、この対談で三島は言っている。「持続するもの」としての「歴史」と「歴史意識」によって流れが止められた「歴史」とは、截然と区別される。後者は、三島の「歴史意識」によって作品世界に留められた「歴史」のこと、つまり前述した二・二事件と太平洋戦争で犠牲になった青年を描くことで、彼らを歴史の中心に取り戻したことを意味する。三島はこれらの作品を通し、帰るべき「源泉」としての「歴史」に帰ってきたのである。その「歴史」の中心に〈人間天皇〉の問題が据えられているのは言うまでもない。

三島は先の対談で、自らの演劇作法について「芝居の場合は最後の一行がピシット決まらなければ、書き出さない」(「三島文学の背景」)と言及している。『サ

ド侯爵夫人』の幕切れは、「お帰ししておくれ。そうして、こう申し上げて。「サド侯爵夫人はもう決してお目にかかることはありませんまい」と。」である。このような劇の作りからすると、サドを拒否する結末の一句は最初から決められ、そこから劇が組み立てられることになる。『サド侯爵夫人』は、このルネの最後の行為を「謎」とし、その謎の「論理的解明」を試みた作品である。本稿ではルネが最後にサドを拒否する展開を、彼女に内在している「空想の力」、またサドを「理解と詩」を以て飾る性質に、その必然性を見出してきた。三島は、ルネの「謎」めいた選択を解明する過程に「人間性のもつとも不可解、且つ、もつとも真実なものが宿つてゐる筈であり、私はすべてをその視点に置いて、そこからサドを眺めてみたかった」(「跋」)と述べていた。ここで三島は、人間性のもつとも「不可解」でありながらも「真実なもの」を、この作品の主題として捉えているといえるだろう。その主題の表現として、天皇に対する作者の「価値判断」が、サドの変貌に対する〈ルネ夫人の選択〉に見出されたのである。

【凡例】本稿で三島由紀夫の作品引用は、全て『決定版三島由紀夫全集』(新潮社、2000・11～2006・4)による。本稿の中で「」は引用を、〈〉は強調として使っている。短い引用の場合頁数を省略しており、本文のルビは必要に応じて振っておいた。

註

- 1 柴田勝二は「サディズムの系譜—『サド侯爵夫人』と『わが友ヒットラー』の〈天皇〉」(『魅せられる精神』おうふう、2001・11、232頁)で、このような澁澤龍彦のサド像が既存の伝記的な研究の系譜において異色であるという点に言及している。柴田の解説によると、澁澤の描くサド像は、クロソウスキー(『わが隣人サド』)の言う無神論的でありながら「神を希求する精神」は見られなく、またボーヴォワール(『サドは有罪か』)やバタイユ(『文学と悪』)が想定するサドの「怪物的な想像力の担い手」としての側面も捨象されている。これらの研究で、サドに見出してきた神への希求や想像力への信奉などは、三島の戯曲ではむしろルネに特化した性質であるという点は興味深い。
- 2 勝本精一郎・大岡昇平・平野健「創作合評」(『群像』1965・12)、209～211頁。
- 3 三島由紀夫『決定版三島由紀夫全集 34』(新潮社、2003・9) 165頁。

- 4 三島由紀夫「跋」(『サド侯爵夫人』河出書房新社、1965・11、引用『決定版三島由紀夫全集33』新潮社、2003・8)、585頁。
- 5 中村光夫・三島由紀夫『対談・人間と文学』(講談社、1968・4)、96頁。
- 6 柴田勝二は『魅せられる精神』(おうふう、2002・11)で、サドを天皇の寓意とし、三島の中にザインとゾルネンに二分化した「〈天皇〉の二重構造」を、サドの「無垢な行動者」(第1・2幕)から「醜悪な他者」(第3幕)的な存在への変貌に見出している。柴田は、1幕と3幕の間に実際の時間設定が19年間ではなく17年半ばであるという点を指摘した上で、作品の表象の上で繰り返し現れる19年間という時間設定の意味を明らかにしている。つまり、作品の発表と初演が行った昭和40年11月から逆行した「十九年前」の出来事とは、昭和21年元日に行った天皇の人間宣言を指していることに「サドと昭和天皇を重ね合わせる視点」を裏付けている。
- 7 村松剛『三島由紀夫の世界』(新潮社、1990・9)、347頁。
- 8 柴田勝二『三島由紀夫 作品に隠された自決への道』(祥伝社、2012・11)、150～151頁。『サド侯爵夫人』以降の作品で描かれる天皇は、『英霊の声』(1966)、『朱雀系の滅亡』(1967)では戦死者の問題と絡んで批判の対象としてもっぱら現れており、その一方『文化防衛論』(1968)、『反革命宣言』(1969)などの評論では現実の天皇を相対化する〈当為〉としての天皇、例えば「文化概念としての天皇」として現れている。
- 9 別役実「三島由紀夫の方法意識―「サド侯爵夫人」の構造」(『国文学解釈と鑑賞』、1974・3)、24～25頁。
- 10 『サド侯爵夫人』における「貞淑」を含め、それ以降の作品では「忠義」「承諾必謹」のあり方が一つのモチーフとなっている。本稿では、ルネの夫に対する「貞淑」の撤回に、三島の現実の天皇に対する批判的な距離を読み取っている。『朱雀家の滅亡』は天皇の侍従である経隆が、戦争末期時局の変化にも関わらず天皇への忠義を辞めず、周囲の人々を死に迫りやり、敗戦後自らも死を待ち続けるだけの境遇に陥るという物語である。三島が「天皇の問題は「朱雀家の滅亡」という芝居で一番自分では書いたつもりでいる」(対話「私の文学を語る」『三田文学』1968・4)と述べたのは、経隆が天皇に尽くした狂気じみた「忠義」に、無理に戦争を遂行してきた昭和天皇への批判が込められていることから考えられる。
- 11 三島由紀夫「サド侯爵夫人」(『決定版三島由紀夫全集24』新潮社、2002・10)、261～262頁。
- 12 「サド侯爵夫人」、前掲書、263頁。
- 13 「サド侯爵夫人」、前掲書、265頁。
- 14 「サド侯爵夫人」、前掲書、298頁。
- 15 「サド侯爵夫人」、前掲書、273頁。
- 16 「サド侯爵夫人」、前掲書、307頁。
- 17 ルネの創作の営みは「詩」の言葉に限定され、サドを理解する、あるいはサドを称える表現方法であるという点において、サドが物語を書く創作の営みとは異なる。この作品に見出される「詩」と「物語」(散文)の対峙関係は、三島が「古今集と新古今集」(1967・1)で、「新古今集」を否定的に見直し、「言葉の有効性」を排除した「古今集」に再び戻ろうとする意義につながっている。このエッセイで三島が明言した「詩的な神風の到来」への信心は、三島の「最期」に向けてエスカレートしていく行動を考える上で、示唆に富んでいるため、別の場を借り考察することにする。ただ一つ、晩年の三島が再び「古今集」へ戻るとは、戦時期に行動から排除された故に行動の原理を相対化し得る言葉の力へ帰るということと違って、自らの行動を「詩的な神風の到来」としたものである。それこそ、戦後の日本を圧してきた〈散文〉的な世界に対峙し得る原理として三島がとるようになった〈詩的原理〉であって、『サド侯爵夫人』(1965・11)で物書きになったサドの創作行為がルネに否定される表象にすでに表れている。
- 18 「サド侯爵夫人」、前掲書、320頁。
- 19 「サド侯爵夫人」、前掲書、320～321頁。
- 20 「サド侯爵夫人」、前掲書、322頁。
- 21 「サド侯爵夫人」、前掲書、322～323頁。
- 22 有元伸子「三島由紀夫「サド侯爵夫人」論―ルネの変貌―」(『国文学攷』1986・9)、20頁。
- 23 鈴木晴夫「『サド侯爵夫人』」(『国文学解釈と鑑賞』57(9)、1992)、125頁。鈴木は『サド侯爵夫人』は、「ルネの情念の孤独」が、ほとんど「神格化された聖サド像を生み出す物語」であると述べている。ルネの〈待つ〉行為が現実のサドを否定し、ルネの「内なるサド」に帰結する展開は、10年前の作品『斑女』(『新潮』1955・1)の方向性を引き継いでいる。主人公の花子は、待ちつづけたあけく再会した恋人吉雄を拒否し、

想像の中で作り上げた虚構の恋人を待って生きていく人生を選ぶ。〈不在〉の対象の美化は、『金閣寺』（『新潮』1956・1～10）の「心象の金閣」と「現実の金閣」との関係にも通じる。「神格化された聖サド像」は、このように〈当為〉に向かいがちな三島ドラマの技法の産物であって、執筆時に抱えていた〈当為〉としての天皇と響き合うところに、『サド侯爵夫人』の意義を見出すことが出来る。

- 24 青海健『三島由紀夫の帰還』（小沢書店、2000・1）、114 頁。
- 25 この挿話は『仮面の告白』（河出書房、1949・7）に挿入されたが、再び『私の遍歴時代』（『東京新聞』1963・1～5）に繰り返し現れている。加藤典洋は、三島が再びこの問題を取り出した背景に、1960 年前後に三島の中に「戦争の死者」の感覚がよみがえることと関連付け、三島の中にある「『仮面＝二重構造』」の深部に、戦争の死者たちへの「うしろめたさ」を指摘している（『戦後の思考』講談社、1999・11・25、433 頁）。
- 26 「サド侯爵夫人」、前掲書、324 頁。
- 27 三島由紀夫「英霊の声」（『決定版三島由紀夫全集 20』新潮社、2003・12）、479 頁。
- 28 三島由紀夫「日本文学史」（『決定版三島由紀夫全集 35』新潮社、2003・10）、541 頁。
- 29 三島由紀夫「討論三島由紀夫 VS 東大全共闘」（『決定版三島由紀夫全集 40』新潮社、2004・7）、494 頁。
- 30 「討論三島由紀夫 VS 東大全共闘」、前掲書、490 頁。
- 31 都倉義孝「景行天皇と倭建命－王権の正と負と－」（『古代の英雄』有精堂、1976・1）、56 頁。
- 32 「討論三島由紀夫 VS 東大全共闘」、前掲書、494 頁。
- 33 松本徹「三島由紀夫にとっての天皇」（『三島由紀夫研究①』鼎書房、2007・11）、128 頁。松本は、幕末の祭政一致への回帰が明治維新のエネルギーとなり、昭和維新まで及でいると述べている。
- 34 林房雄・三島由紀夫「対話・日本人論」（『決定版三島由紀夫全集 39』新潮社、2004・5）、654 頁。
- 35 宮崎正弘は『三島由紀夫はいかに日本回帰したのか』（清流出版、2000・11・25）で、「三島の唱えた日本の伝統、道統とは、突き詰めれば「生命を懸けて天皇制を守り抜くということになる」と断言している。三島における「日本回帰」は、究極的には〈天皇〉に収斂されていくが、その過程において『サド侯爵夫人』は本稿で強調したように、現実の天皇に対する作者の批判的な距離が示唆され、それ以降の天皇批判の根拠となっている。一方、三島の「日本回帰」の中心にある〈天皇〉は、「革新の原理」（『対話・日本人論』）と名づけられ、三島が現代日本の精神の空洞化を刷新するため掲げる「文化概念としての天皇」として現れる。
- 36 三好行雄・三島由紀夫「三島文学の背景」（『国文学解釈と教材の研究・臨時増刊』1970・5、引用『決定版三島由紀夫全集 40』新潮社、2004・7）、644～645 頁。